

Das Ende der ars nova

Author(s): URSULA GÜNTHER

Source: *Die Musikforschung*, APRIL/JUNI 1963, 16. Jahrg., H. 2 (APRIL/JUNI 1963), pp. 105-120

Published by: Bärenreiter on behalf of Gesellschaft für Musikforschung e.V.

Stable URL: https://www.jstor.org/stable/41115502



Das Ende der ars nova

VON URSULA GÜNTHER, AHRENSBURG

Der Beginn der *ars nova* wird durch mehrere Dokumente, die zwischen 1316 und 1324 entstanden sind, scharf markiert. Aber wann diese Epoche endet, ist ein noch umstrittenes Problem. Heinrich Besseler warnte davor, den *„auf die Technik und Notation Vitrys gemünzten"* Terminus so auszuweiten, *„daß er gänzlich andersartige Erscheinungen"* deckt, wie die italienische Trecentokunst und die nach dem Tode Machauts entstandene französische Musik[1].

Noch enger möchte Leo Schrade den Begriff aufgefaßt wissen[2]. Bereits gegen 1330, so argumentierte Schrade, sei der neue Stil weit verbreitet und der Streit um ihn beendet gewesen. Dadurch sei es sinnlos geworden, weiterhin von *ars nova* zu sprechen, so daß der Terminus allmählich verschwunden wäre. Seine Anwendbarkeit auf die zweite Hälfte des 14. Jahrhunderts und auf Musik italienischen Ursprungs wird bestritten mit dem Hinweis darauf, daß *„terminology must never contradict historical facts"* [3].

Wohlbegründete Einwände gegen eine Erweiterung des *ars nova*-Begriffes hat auch Kurt von Fischer vorgebracht[4]. Er spricht stets ausdrücklich von Trecentomusik, um die Eigenständigkeit der italienischen Kunst hervorzuheben.

Und doch gibt es eine Reihe von Forschern, die das ganze 14. Jahrhundert als *ars nova* bezeichnen und diesen Terminus auch auf italienische Kompositionen anwenden, zum Teil sogar auf Werke, die erst im frühen 15. Jahrhundert entstanden sind, also der von Tinctoris erwähnten ars nova um 1430 zeitlich näher stehen als den Kompositionen Vitrys. Verfechter dieser Ansicht sind unter anderen Charles van den Borren[5], Suzanne Clercx[6], Nino Pirrotta[7] und Fabio Fano[8]. Sie alle bemühen sich, die Gemeinsamkeiten der beiden Nationalstile und ihrer verschiedenen Entwicklungsphasen in den Vordergrund zu rücken.

Es fragt sich nur, ob das die unterschiedlichen Erscheinungen Verbindende ausreicht, um eine Erweiterung des Terminus *ars nova* zu rechtfertigen. Gerade in der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts waren die in Frankreich und Italien bevorzugten Gattungen grundverschieden, sowohl im Gesamtaufbau als auch im Stil und den damit zusammenhängenden Notationsprinzipien. Eine gegenseitige Beeinflussung der Musik beider Länder gab es erst in der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts. Außerdem hebt sich der in den beiden letzten Jahrzehnten in Frankreich vorherrschende Stil auffällig von jenem Vitrys und Machauts ab. Es wird zwar immer noch in den gleichen Formen

---

1 Stichwort *Ars nova*, MGG 1, Sp. 703.
2 *The Chronology of the ars nova in France*, Les Colloques de Wégimont II, 1955, Paris 1959, S. 37—42.
3 Vgl. ebendort, S. 38/39, S. 42 und die Diskussion S. 60.
4 *Trecentomusik — Trecentoprobleme, Ein kritischer Forschungsbericht*, AMl XXX, 1958, S. 192/193.
5 *L'ars nova*, Les Colloques de Wégimont II, 1955, S. 21—24.
6 *Johannes Ciconia. Un musicien liègeois et son temps*, Brüssel 1960, Band 1, S. 139.
7 *Cronologia e denominazione dell' ars nova italiana*, Les Colloques de Wégimont II, 1955, S. 98 ff.
8 *Punti di vsita su l'ars nova*, L'ars nova italiana del Trecento, Florenz 1962, S. 105—112.

musiziert, aber das Schwergewicht des Schaffens hat sich ganz entschieden von der Motette auf die Liedsätze (Ballade, Rondeau und Virelay) verlagert. Rhythmik und Notation sind gerade in diesen Gattungen differenzierter und weitaus komplizierter geworden. Gewiß ist hier eine entfernte Parallele zur musikalischen Entwicklung von Wagner bis Schönberg vorhanden. Heinrich Besseler hat auf sie hingewiesen [9] und die „französische Spätzeit" ausdrücklich von der eigentlichen *ars nova* getrennt [10].

Um den Unterschied zum vorhergehenden Stil zu verdeutlichen, bedienen sich viele des Begriffes der „späten ars nova", also, genau genommen, einer contradictio in adjecto. Willi Apel spricht hingegen von *„mannered notation"* und einer *„manneristic school"* [11], von *„manneristic style"* und einer *„manneristic period"* [12]. Er verwendet also eine der Kunstgeschichte entlehnte Epochenbezeichnung, die zunächst an das 16. Jahrhundert denken läßt und daher immer einer Präzisierung bedarf. Das Wort Manierismus wurde von Ernst Robert Curtius allerdings auch in die literaturwissenschaftliche Terminologie eingeführt. Hier soll es all jene Tendenzen bezeichnen, die der Klassik entgegengesetzt sind [13]. Nach Curtius will der Manierist *„die Dinge nicht normal, sondern anormal sagen. Er bevorzugt das Künstliche und Verkünstelte vor dem Natürlichen"* [14]. In dieser erweiterten Bedeutung wäre das Wort gewiß schon auf Machaut anwendbar. Zur Bezeichnung einer eng umgrenzten Epoche scheint der Begriff daher ungeeignet. Außerdem kann nicht geleugnet werden, daß er immer noch einen abwertenden Charakter hat, und dies gewiß nicht nur in der deutschen Sprache. Apel selbst hat darauf hingewiesen, daß man sich bei der Kunst des späten 14. Jahrhunderts wie beim Impressionismus des 19. in einem Randgebiet befände *„where refinement is close to mannerism and where elegance verges on preciousness"* [15]. Der Terminus *„manneristic period"* betont, wenn auch gewiß ungewollt [16], die negative Seite der Erscheinungen.

Unter den positiven Errungenschaften der Musik des späten 14. Jahrhunderts ist an erster Stelle die ungeheuere Bereicherung der rhythmischen Ausdrucksmöglichkeiten zu nennen. Sie war mit der Erfindung neuer kleiner Notenwerte verknüpft. Apel hat mit Recht darauf hingewiesen, daß vor allem in den von Italienern komponierten französischen Werken Notenformen auftreten, die Vitry und Machaut noch nicht benutzt haben [17]: Semiminimen, Dragmen und dragmaähnliche Zeichen mit Fähnchen an einem Hals oder beiden Hälsen.

Derartige Notenformen gibt es in vielen Werken der Handschrift Chantilly, Musée Condé 1047 (*Ch*), unter anderem in der noch unveröffentlichten Ballade „*Or voit tout en aventure*" [18]. Dieses Lied scheint geeignet, neues Licht auf das Ende der *ars nova*-Epoche zu werfen. Gilbert Reaney hat bereits kurz auf das Werk hingewiesen [19].

---

[9] *Hat Matheus de Perusio Epoche gemacht?*, Die Musikforschung VIII, 1955, S. 21.
[10] MGG 1, Sp. 722.
[11] *French Secular Music of the Late Fourteenth Century*, Cambridge/Mass. 1950, S. 7 und 8.
[12] Vgl. ebendort, S. 9 und 13.
[13] *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*, Bern 1948, S. 275.
[14] Vgl. ebendort, S. 284.
[15] *French Secular Music of the Late Fourteenth Century*, S. 18.
[16] Gerade Apel hat die ästhetischen Werte der Musik des späten 14. Jahrhunderts hervorgehoben. Vgl. ebendort, S. 18.
[17] Vgl. ebendort, S. 8.
[18] F. 25v, Übertragung S. 117 ff.
[19] Stichwort *Guido*, MGG 5, Sp. 1078/1079.

Es ist von einem Musiker namens Guido komponiert und sicherlich auch gedichtet worden, denn der Text ironisiert den ungewöhnlichen Stil der Musik.

Or voit tout en aventure:
Puis qu'[a]*insi me convient fayre*
A la nouelle figure
Qui doit a chascun desplayre.
Que c'est trestout en contraire
De bon art qui est parfayt:
Certes se n'est pas bien fayt.

Nos faysoms contre nature
De ce qu'es[t] *ben fayt deffayre;*
Que Philipe qui mais ne dure
Nos dona boin exemplaire.
Nos laisons tous ses afayres
Por Marquet le contrafayt.
Certes se n'est pas bien fayt.

L'art de Marquet n'a mesure,
N'onques riens ne sant parfayre;
C'est trop gra[n]*t outrecuidure*
D'ansuir et de portrayre
Ces figures, et tout traire
L'oull varieus de bon trayt.
Certes se n'est pas bien fayt.

Jede der drei Strophen endet mit dem Refrain „*Certes se*[20] *n'est pas bien fayt*" („Gewiß ist dies nicht gut gemacht"). In den ersten Versen beklagt sich der Komponist darüber, daß nun alles „*en aventure*", das heißt „zufällig" oder „auf gut Glück", gehe, denn er hätte im neuen Stil zu schreiben, der jedermann mißfallen müsse. Sein Werk stehe ganz im Gegensatz zur guten, vollkommenen Kunst.

Daß damit die Musik Philipp de Vitrys gemeint ist, erfahren wir in der zweiten Strophe, die in freier Übersetzung lautet: „Wir schaffen gegen die Natur, um zu zerstören, was gut gemacht ist; denn Philipp, der nicht mehr lebt, gab uns ein gutes Beispiel. Wir verlassen seine Technik (wörtlich: alle seine Dinge) wegen *Marquet le contrafayt*". Hier ist wohl Marchettus von Padua gemeint, der italienische Theoretiker und Zeitgenosse Vitrys. „*Le contrafayt*" könnte „der Mißgestaltete" bedeuten[21], ist hier aber sicherlich in übertragener, ironisierender Weise gebraucht. Es sei daran erinnert, daß „*contrefaire*" verschiedene Bedeutungen hatte und auch im Sinne von „dagegenmachen, sich jemandem widersetzen" verwendet wurde[22]. Der Beginn der

20 Das Manuskript gibt im Refrain statt „*ce*" stets „*se*", also eine ungewöhnliche, aber phonetisch korrekte Schreibung.
21 E. Littré gibt im *Dictionnaire de la langue française*, Bd. 1, Paris 1878, S. 782 „*homme contrefait*" im Sinne von „*rendu difforme*".
22 Vgl. Tobler-Lommatzsch, *Altfranzösisches Wörterbuch*, Bd. 2, Wiesbaden 1956, Sp. 793—795, und Godefroy, *Dictionnaire de l'ancienne langue française*, Bd. 2, Paris 1883, S. 273.

dritten Strophe spricht ausdrücklich davon, daß die Kunst des Marquet kein Maß habe und nichts vollkommen zu machen verstehe. In diesem Sinne ist Marquet einer, der es anders macht als Philipp de Vitry, dessen Kunst Guido vollkommen erschien.

Daß es im 14. Jahrhundert üblich wurde, die beiden führenden Theoretiker Frankreichs und Italiens gegeneinander auszuspielen, beweist der irrtümlich Theodoricus de Campo zugeschriebene, anonyme Traktat *De musica mensurabili*. Den Hauptunterschied des italienischen Systems zur Theorie des *Magister vero Philippus* sah der anonyme Verfasser vor allem darin, daß *„Marchetus de Padua, volens artem tradere qualiter cantus in Italia cantatur, distinguit tempus perfectum in duodecim partes egales"*. Beim Vergleich zwischen den französischen Gesängen, die als *„proportionabiliter"* bezeichnet werden, und den italienischen fallen unter anderem die Worte: *„plurimum cantus in Italia cantatur sine mensura"* [23]. Diese Formulierung ähnelt sinngemäß dem Beginn der dritten Balladenstrophe.

Der Text Guidos schließt mit dem Hinweis: „Es ist eine zu große Vermessenheit, diesen Notenformen zu folgen, sie nachzuzeichnen und *tout traire l'oull varieus de bon trayt"*. Die Bedeutung dieses Satzes konnte bisher nicht eindeutig geklärt werden. Schwierigkeiten bereitet vor allem die Interpretation des Wortes *„l'oull"*, aber auch die Vieldeutigkeit von *„traire"* [24]. Statt des sonst nirgends nachweisbaren *„oull"* könnte man zweisilbig *„ouel"* (= *„ivel"* in der Bedeutung *„égal"*) [25] lesen, also einen Schreibfehler annehmen, denn auch andere Texte des Manuskriptes enthalten Entstellungen, die auf Kopisten schließen lassen, die möglicherweise provenzalischer Herkunft waren und das Französische nicht beherrschten. *„L'ouel varieus"* hätte die Bedeutung von „Gleichem, das sich ständig verändert" und wäre als terminus technicus der Notation anzusehen. Mit *„tout traire . . . de bon trayt"* ist vielleicht gemeint „alles so hervorzubringen, wie es seinerzeit eben zur (neuen) guten Manier gehörte". Dabei mußte Gleiches offenbar ständig verändert werden. *„Traire"* wird aber auch benutzt für „umformen" und von einer Sprache in die andere „übersetzen". In diesem Sinne könnte *„traire l'ouel varieus de bon trayt* [26]*"* heißen: aus der guten Manier (nämlich derjenigen Vitrys) so umzuformen (oder zu übersetzen), daß das Gleiche verändert ist. Diese Lösungen sind metrisch nicht ganz einwandfrei, da sich statt der erforderlichen sieben Silben deren acht ergeben. Beide Bedeutungen sind aber durchaus verständlich und passen zum musikalischen Geschehen.

Die Rhythmik der Ballade ist nämlich weniger kompliziert, als man nach den Worten des Textes und einem flüchtigen Blick auf das Original [27] annehmen könnte. Das Werk gehört bei weitem nicht zu den schwierigsten der Handschrift *Ch*. Es benutzt keine Synkopenketten und ist frei von Konfliktrhythmen unter den kleinsten Notenwerten. Neu ist gegenüber dem Stil Vitrys und Machauts vor allem, daß die Minima unterteilt wird, die Brevis also in 12 Semiminimen aufgelöst werden

---

23 CS III, S. 191. Coussemakers falsche Verfasserangabe wurde 1942 von Casimiri berichtigt (Note d'Archivio per la Storia Musicale XIX, S. 38 ff.). Gilbert Reaney wies in seinem Vortrag über *The Question of Authorship in Medieval Treatises on Music* (Kassel 1962) auf die in Vergessenheit geratene Entdeckung Casimiris hin.
24 Vgl. Godefroy, *Dictionnaire de l'ancienne langue française*, Bd. 8, S. 1—4.
25 Vgl. ebendort Bd. 4, S. 619.
26 Besser noch *„du bon trayt"*.
27 Vgl. Tafel n. S. 120: der Deutlichkeit halber ist nur ein Ausschnitt aus einem retuschierten Photo wiedergegeben worden.

kann. In der Übertragung[28] ergibt sich daher oft eine Sechzehntelunterteilung der vorherrschenden 6/8-Bewegung. Den Sechzehnteln der Transkription entsprechen im Original aber drei unterschiedliche Notenformen. Im Faksimile sieht man sie gegen Ende des oberen Systems kurz hintereinander: Es handelt sich um Dragmen, die oben und unten ein Fähnchen aufweisen[29], um normale Semiminimen[30] und um Dragmen, die nur oben mit einem Fähnchen versehen sind[31]. Letztere erscheinen stets im Wechsel mit einfachen Dragmen, die in der Länge wiederum den Minimen gleichen. Die rhythmisch identischen Oberstimmentakte 3 und 9 konnten daher zum Beispiel unterschiedlich notiert werden, entweder mit Minima oder mit Dragma an letzter Stelle. Bei roten Noten, die im Faksimile aus drucktechnischen Gründen hohl wiedergegeben und in der Übertragung mit [ ] bezeichnet wurden, herrscht 3/4-Bewegung, so beispielsweise im Kontratenor Takt 3. Aber statt der roten, 2/4 messenden Brevis, wie man sie zum Beispiel im Takt 11 findet, steht oft die nach unten kaudierte Semibrevis, so etwa in dem mit Takt 11 rhythmisch identischen Takt 8. Man hätte das Werk also wesentlich einfacher notieren können, nicht so, daß Gleiches durch die Notationsweise verschieden erscheint.

Daß der unklare Ausdruck der vorletzten Zeile auf die Auswechselbarkeit der Noten hinweisen sollte, ist möglich, aber nicht sicher. Diese Notationsraffinessen sind weitgehend eine für das Auge bestimmte Spielerei. Daher könnte man zur Textinterpretation vielleicht auch den Ausdruck *„traire l'oeil"* (das Auge anziehen) verwenden. Littré weist u. a. die Formen *„l'oell"* und *„l'ougle"*, im Provenzalischen auch *„l'oill"* nach[32]. Phonetisch würden sich diese Worte mit dem meines Wissens nur in *Ch* vorkommenden *„l'oull"* decken. Deutet man diesen Ausdruck als „Auge", so ergäbe sich sogar eine metrisch einwandfreie Interpretation. Denkbar wäre auch, daß sich Guido die dichterische Freiheit erlaubt hat, Note als Auge zu bezeichnen.

Wie dem auch sei, daß die oben verglichenen Zeichen im Wert identisch sind, ist unbestreitbar, denn Guido hat auch ein Rondeau komponiert, in dem die beidseitig kaudierten Notenformen in der gleichen Bedeutung vorkommen wie in *„Or voit tout en aventure."* Der Beginn des Textes, *„Dieux gart qui bien le chantera"* („Gott möge den behüten, der dies gut singen wird"), enthält ebenfalls eine Anspielung auf die schwer zu entziffernde Notation. Willi Apel hat das bereits von Wolf edierte Werk[33] bei der Besprechung der *„mannered notation"* als Beispiel herangezogen[34] und darauf hingewiesen, daß die unterschiedliche Schreibweise der kleinsten Notenwerte gewählt worden sein könnte, um statt Synkopierung eine von der Haupttaktart abweichende Triolengruppierung zu erreichen[35]. In dieser Weise ließe sich auch *„Or voit"* interpretieren: Die mehrfach vorkommenden 6/16-Gruppen wären dann in dreimal zwei gleiche Werte gegliedert, die oben erwähnten Rhythmen aus den Takten 19/20 und analoge Stellen dagegen in zweimal drei. Die beiden von Guido benutzten Zwölfteilungen der Brevis entsprechen ganz eindeutig nicht der von Marchettus ein-

28 Vgl. S. 117 ff.
29 Im Faksimile über *„puis"*, Übertragung Takt 15.
30 Übertragung Takt 18.
31 Übertragung Takt 19 und 20.
32 *Dictionnaire de la langue française*, Bd. 3, Paris 1876, S. 800 und 801.
33 *Ch* f. 25, hrsg. von Johannes Wolf, *Geschichte der Mensural-Notation von 1250—1460*, Leipzig 1904, Bd. II und III, Nr. 64.
34 *The Notation of Polyphonic Music 900—1600*, Cambridge/Mass., 4. Aufl. 1950, S. 426 ff.
35 Vgl. ebendort S. 428.

geführten *duodenaria*, die ja vom *tempus perfectum* ausgeht, also in dreimal vier Einheiten zerfällt[36].

Obwohl die beidseitig kaudierten Notenformen in zwei Werken Guidos gleichartig verwendet werden, hatten diese Zeichen keinen genormten Wert. Viele französische und italienische Komponisten jener Zeit benutzten sie in ganz anderer Bedeutung. Wichtig ist in diesem Zusammenhang, daß sie in der frühen Trecentomusik noch nicht nachweisbar sind. Nur die nach unten kaudierte Semibrevis kommt schon im Manuskript Rossi 215 und bei Marchettus von Padua vor, teilweise sogar in der gleichen Bedeutung wie in Guidos Ballade. Das Madrigal *„Cum altre ucele“*[37] beginnt in beiden Stimmen mit ⧫ ⧫ ⧫ = 𝅗𝅥 ♫, zeigt also die gleiche Notierung wie der 8. Takt aus *„Or voit“*. Aus dem *Pomerium* könnte man das Beispiel 28 des Kapitels *de tribus semibrevibus in prima divisione temporis* zum Vergleich heranziehen. Hier gilt die erste, nach unten kaudierte Semibrevis *„duas partes temporis, et ultima unam“*[38]. Marchettus kannte auch die nach oben gestrichene Semibrevis. Die komplizierteren Zeichen sind aber erst wesentlich später erfunden und in seinen Traktaten noch nicht beschrieben worden.

Guidos Hinweis auf Marchettus ist also etwas irreführend. Auch der trotz aller Neuerungen durchaus französische Stil der erwähnten Komposition läßt vermuten, daß Guido die italienische Musik nicht gut kannte. Aber warum bezeichnete er sich trotzdem als Anhänger des Marchettus? Vermutlich doch wohl, weil die rhythmischen Komplikationen und die neuartige Notation von Italienern inspiriert wurden, die in Frankreich lebten, wie zum Beispiel Philipp von Caserta[39]. Es wäre durchaus denkbar, daß sich die fortschrittlich gesinnten Italiener auf die Autorität eines Marquettus berufen haben, um ihren Ideen mehr Durchschlagskraft zu verleihen.

Das für die Franzosen Fremdartige und zugleich Nachahmenswerte der italienischen Musik findet seinen Ausdruck in dem Satz *„L'art de Marquet n'a mesure“*. Vielleicht sollte man hier interpretieren „hat keine einheitliche Mensur“, denn die frühen Trecentisten änderten die Taktart innerhalb eines Werkes wesentlich öfter, als es zur gleichen Zeit in Frankreich üblich war. Die seltenen Taktwechsel in den Werken Vitrys und Machauts wirken sich meist nur bei den größeren Notenwerten aus. Die Länge der Minima bleibt jedenfalls unverändert. Konfliktrhythmen unter den kleinsten Werten der verschiedenen Taktarten kommen daher nicht vor. Die vergleichbaren italienischen Kompositionen sind meist rhythmisch abwechslungsreicher, da Änderungen der Mensur häufig auftreten und dabei auch die Dauer der kleinsten Noten variabel ist. Schon im Manuskript Rossi gibt es Madrigale, in denen drei oder sogar vier Divisionen benutzt werden[40]. Nur 13 der insgesamt 29 Werke dieser Handschrift verlaufen ohne Taktwechsel.

---

[36] Vgl. S. 4, Anmerkung 23 und Giuseppe Vecchi, *Marcheti de Padua, Pomerium*, CSM 6, 1961, S. 126 ff.

[37] Vatikanische Bibliothek, Ms. Rossi 215, f. 20v, hrsg. von Heinrich Husmann, *Die mittelalterliche Mehrstimmigkeit*, Köln 1955, S. 42/43.

[38] A. a. O., S. 106. Herrn Prof. Dr. Kurt von Fischer verdanke ich den freundlichen Hinweis darauf, daß die nach unten kaudierte Semibrevis bereits zu Beginn des 14. Jahrhunderts nachweisbar ist, einmal in den von Giuseppe Vecchi edierten *Uffici drammatici padovani* (Florenz 1954, Biblioteca dell'Archivum Romanicum, Serie I, Vol. 41, vgl. S. 110) zum anderen bei Jehannot de l'Escurel (Vgl. Fr. Gennrich, *Abriß der frankonischen Mensuralnotation*, Darmstadt 1956, S. 26/27 und 32/33), hier allerdings in anderer Bedeutung.

[39] Er hat vermutlich in den 1380er Jahren in Avignon gewirkt, da eine seiner Balladen Papst Clemens VII. verherrlicht. Vgl. U. Günther, *Datierbare Balladen des späten 14. Jahrhunderts*, I, MD XV, 1961, S. 41/42; II, MD XVI, 1962, S. 161—165.

[40] Z. B. im oben erwähnten *„Cum altre ucele“*, vgl. Anmerkung 37.

Guidos Ballade ist allerdings weit von jener fließenden, unkomplizierten Melodik entfernt, die sich bei den italienischen Werken trotz aller Taktwechsel ergibt. Derartiges anzustreben lag den Franzosen fern. Man wollte durchaus das Komplizierte. In dieser Hinsicht steht das Werk Guidos aber erst am Beginn einer Entwicklung. Text und Musik des Stückes lassen erkennen, daß sie geschrieben wurden, als der moderne Stil noch keine Anerkennung gefunden hatte und viele zum Widerspruch reizte, als man erst anfing, sich von der bis dahin als Vorbild empfundenen Kunst Vitrys abzuwenden. Guido betrachtete dies offenbar als außerordentliche Kühnheit. Er faßte die neue Art des Musizierens nicht als eine Weiterentwicklung der alten Technik auf, sondern als Bruch mit der französischen Tradition, als Übergang zu einer ganz andersartigen, wie er glaubte italienischen Kunst. Das spricht entschieden gegen eine Anwendung des *ars nova*-Terminus sowohl auf die frühe Trecentomusik als auch auf den Stil des späten 14. Jahrhunderts.

Zum gleichen Ergebnis kommt man bei einer Prüfung der von den Theoretikern benutzten Termini. Die letzten Traktate, die im Titel auf die *ars nova* hinweisen, stammen aus der Zeit nach Vitrys Tod. Die Abhandlung *De musica antiqua et nova*, eine Teilkopie der *Quatuor Principalia Musicae* [41], berichtet, daß Vitry, „*qui fuit flos totius mundi musicorum*", die Semiminima und die Dragma weder erfunden noch anerkannt habe [42]. Da sich diese Formulierung der Vergangenheit bedient und in allen Quellen übereinstimmt [43], ist das in nur einem Manuskript der *Quatuor Principalia* von späterer Hand hinzugefügte Datum 1351 offensichtlich falsch [44]. Während die Minima hier noch als kleinster Notenwert und „*mensurabilis musicae caput*" [45] gilt, schildert das *Compendiolum artis veteris ac novae* des Anonymus III aus Coussemakers drittem Band bereits die Bedeutung von Semiminima und Dragma [46].

Eine ausführliche Beschreibung von Synkopen und Konfliktrhythmen verschiedener Art findet man aber erst bei Theoretikern, die den Begriff *ars nova* nicht mehr verwenden. Anonymus V betont in seiner *Ars cantus mensurabilis* ausdrücklich, daß er das erklären wolle, was andere vernachlässigt hätten [47]. Er zitiert neben italienischen Werken auch zwei Motetten der Handschrift *Ch* [48]. Noch entschiedener wendet sich Anonymus X den kleineren Notenformen zu, den „*minimis notulis*", die viele „*moderni subtilesque musici*" benutzen [49]. Er empfiehlt daneben aber auch die im späten 14. Jahrhundert weit verbreitete augmentierte Schreibweise [50] und spricht in diesem Zusammenhang vom „*cantus subtilius consideretur*" [51].

41 Vgl. Hugo Riemann, *Geschichte der Musiktheorie*, 3. Aufl. Hildesheim 1961, S. 118.
42 CS III, S. 337.
43 Vgl. CS IV, S. 257. Die Mitteilung, daß alle uns überlieferten Kopien an der fraglichen Stelle übereinstimmen, verdanke ich einem Hinweis Prof. Reaneys.
44 Auf die Unsicherheiten in Zuschrift und Datierung der *Quatuor Principalia* hat Gilbert Reaney im Artikel über *The Manuscript Chantilly, Musée Condé 1047*, MD VIII, 1954, S. 73, Anmerkung 51, aufmerksam gemacht.
45 CS III, S. 335.
46 CS III, S. 372/373.
47 CS III, S. 379: „*. . . quod ego presumam excitare quod alii neglexerunt.*"
48 „*Rex Karole*" und „*Portio nature vel Ida capillorum*", vgl. CS III, S. 396 und 397.
49 CS III, S. 413.
50 Vgl. U. Günther, *Der Gebrauch des tempus perfectum diminutum in der Handschrift Chantilly 1047*, AfMw 17, 1960, S. 277—297.
51 CS III, S. 415.

Ähnlich ausgerichtet ist der *Tractatus de diversis figuris*, den man teils Egidius de Murino, teils Philipp von Caserta zugeschrieben hat[52]. Hier wird die Motette „*Apta caro*“ [53] erwähnt, die man nach Stil und Überlieferung etwa gegen 1355 datieren muß. Der Autor zitiert sie aber als Werk seiner Vorgänger, die „*post modum subtiliorem comparantes*“ die alten Meister hinter sich gelassen und die Kunst „*magis subtiliter*“ ausgeschmückt hätten. Anschließend heißt es: „*sic nos successive venientes et intelligentes que primum magistri ipsi relinquerunt, major deinde subtilitates sunt consecuti per studium, ut hoc quod per antecessores imperfectum relictum est, per successores reformetur*“ [54].

Auch im *Tractatus cantus mensurabilis* von Egidius de Murino werden „*majores subtilitates*“ als erstrebenswertes Ziel hingestellt[55]. Egidius erklärt, daß ein „*subtilis cantor*“ noch viele andere Motetten-Tenores „*per viam subtilitatis*“ ableiten könne[56].

Die Worte „*subtilitas*“ bzw. „*subtilis*“ sind im späten 14. Jahrhundert bei französischen wie italienischen Musiktheoretikern nachweisbar. Das französische Wort „*sobtills*“ wird sogar in einer Ballade Trebors verwandt, um die „*chans meloudieux*“ und „*delis d'armonie*“ zu preisen, die man König Johann I. von Aragon zu bieten pflegte[57]. Schon Nino Pirrotta betonte die hervorragende Bedeutung der „*subtilitas*“ für die franko-italienische Musik[58]. Dieser Begriff wurde gegen Ende des 14. Jahrhunderts zu einer Art Schlagwort. Dies berechtigt uns wohl, statt von einer *ars nova* nunmehr von einer *ars subtilior* zu sprechen. Dieser Terminus ist im Gegensatz zum Wort Manierismus in jeder Hinsicht unvorbelastet. Er ruft weder falsche Zeitvorstellungen noch negative Assoziationen hervor und deutet an, daß die darunter verstandene Kunst eine konsequente Weiterentwicklung und Steigerung älterer Stilmerkmale erkennen läßt. Der Komparativ *subtilior* wurde sehr bewußt gewählt, erstens, weil die Werke der *ars nova* nie als kunstlos bezeichnet worden sind, und zweitens, weil man das Wort „*subtilis*“ schon zu Beginn des 14. Jahrhunderts benutzt hat, um die Werke der *ars nova* zu charakterisieren. Jacobus von Lüttich berichtet, daß „*aliqui moderni ... antiquam artem reputant rudem, et quasi irrationabilem, novam vero subtilem et rationabilem*“ [59].

Wann hat sich der Stilwandel von der *ars nova* und *subtilis* zur *ars subtilior* vollzogen? Willi Apel gibt für den Beginn des komplizierten Stils einmal das Datum 1375, einmal 1370 an[60], liefert aber keine konkreten Beweise für diesen frühen Ansatz. Suzanne Clercx[61] und Richard Hoppin[62] haben Apel zugestimmt, verweisen dabei aber auf Werke Ciconias, die nicht sicher datierbar sind und deren Entstehung

52 Die Frage der Autorschaft wurde 1955 in Wégimont diskutiert. Vgl. Les Colloques de Wégimont II, 1955, S. 89 ff.
53 Hrsg. von Heinrich Besseler, *Studien zur Musik des Mittelalters*, II, AfMw VIII, 1927, S. 254 ff.
54 CS III, S. 118/119.
55 CS III, S. 128.
56 CS III, S. 127.
57 Vgl. die dritte Strophe von „*Quant joyne cuer*“, hrsg. von Willi Apel, *French Secular Music of the Late Fourteenth Century*, S. 70.
8 „*Dulcedo*“ *e* „*subtilitas*“ *nella practica polifonica franco-italiana al principio del '400*, Revue belge de musicologie II, 1948, S. 125 ff.
59 CS II, S. 428.
60 *French Secular Music of the Late Fourteenth Century*, S. 7 und 10.
61 *Propos sur l'ars nova*, Revue belge de musicologie IX, 1955, S. 48/49.
62 Vgl. die Rezension über *Johannes Ciconia. Un musicien liègeois et son temps*, The Musical Quarterly XLVII, 1961, S. 417.

man wohl eher gegen 1385 in Mailand[63] als gegen 1370 in Avignon[64] annehmen dürfte. Die Ballade Guidos kann keinesfalls vor 1361, dem Todesjahr Vitrys, entstanden sein, denn es wird ausdrücklich gesagt, daß er *„mais ne dure"*. Vermutlich wurde das Werk erst wesentlich später komponiert. Gilbert Reaney setzt es um 1380 an[65], und dies dürfte ungefähr zutreffen. Datierbare Werke des subtileren Stils gibt es nämlich erst aus der Zeit nach Machauts Tod (1377). Guillaume de Machaut hat rote Noten nur selten verwandt und nicht einmal die Semiminima benutzt, geschweige denn die noch jüngeren Notenformen. Eine Machauts Tod beklagende Ballade von Andrieu[66] hält sich noch ganz an die bei Machaut übliche Notation. Dies gilt auch für ein 1369 von Vaillant komponiertes Rondeau[67], das sich in musikalischer Hinsicht allerdings erheblich vom Stil Machauts unterscheidet, weil die Auflösung des einheitlichen Metrums hier weiter fortgeschritten ist. Da die Taktwechsel aber meist in allen Stimmen gleichzeitig eintreten und keine Konfliktrhythmen hervorrufen, kann man das Werk wohl kaum der *ars subtilior* zuordnen.

Wären die neuen Notenformen tatsächlich schon 1370 in Gebrauch gewesen, so müßte man sie vor allem in jenen Werken finden, die in dem 1376 geschriebenen Manuskript *Trem*[68] aufgezeichnet waren. Von dieser Handschrift ist nur das datierte Inhaltsverzeichnis erhalten geblieben[69]. Es nennt neben einer großen Anzahl von Motetten auch die Textanfänge von 34 Liedsätzen, darunter 9 aus Machaut-Manuskripten[70]. Mit großer Wahrscheinlichkeit sind 10 der 34 Kompositionen mit Balladen und Rondeaux aus anderen Quellen identisch gewesen[71]. Diese 10 Werke haben als Vergleichsmaterial großen Wert, da sie vor 1376 entstanden sein müssen und ein Bild des seinerzeit gebräuchlichen Repertoires vermitteln.

Eingehende Analysen dieser Stücke[72] haben ergeben, daß nicht in einem einzigen Fall ungewöhnliche Notenformen vorkommen. Zwei weit verbreitete Kompositionen Molins[73] und die anonymen Balladen *„Comme le cerf"*[74], *„J'ay grant desespoir"*[75] und *„Ma dame m'a congie"*[76] entsprechen in rhythmischer Hinsicht noch ganz dem Stil Machauts. *„De Narcissus"* von Magister Franciscus[77] und das ano-

---

63 Hier sei auf einen Vortrag verwiesen, den Madame de Chambure im September 1962 in Wégimont gehalten hat und der demnächst im Kongreßbericht dieser Tagung veröffentlicht werden soll.
64 Vgl. Suzanne Clercx, *Johannes Ciconia*, Bd. 1, S. 74. Meine Einwände gegen diese Datierung sind bereits in *Les Colloques des Wégimont 1955*, Die Musikforschung XIV, 1961, S. 212, dargelegt worden.
65 MGG 5, Sp. 1078.
66 Hrsg. von Friedrich Ludwig, *Guillaume de Machaut, Musikalische Werke*, Bd. 1, S. 49—51, Faksimile bei Gennrich, *Abriß der Mensuralnotation des XIV. Jahrhunderts und der ersten Hälfte des XV. Jahrhunderts*, Nieder-Modau 1948, Tafel XVI.
67 Hrsg. von U. Günther, *Zehn datierbare Kompositionen der ars nova*, Schriftenreihe des musikwissenschaftlichen Institutes der Universität Hamburg, hrsg. von Heinrich Husmann, Heft II, 1959, S. 16/17.
68 Château de Serrant (Maine et Loire), im Besitz der Herzogin de la Trémoille.
69 E. Droz und G. Thibault haben 1926 erstmals auf dieses wichtige Fragment hingewiesen.
70 Vgl. Heinrich Besseler, *Studien zur Musik des Mittelalters* I, Nachtrag, AfMw VIII, 1927, S. 235—241.
71 Auf die Konkordanzen mit anderen Manuskripten und ihre besondere Bedeutung hat bereits Heinrich Besseler aufmerksam gemacht. Ein nur schlecht überliefertes Werk und zwei von Besseler als zweifelhaft bezeichnete Konkordanzen sollen hier unberücksichtigt bleiben.
72 Vgl. U. Günther, *Der musikalische Stilwandel der französischen Liedkunst in der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts, dargestellt an Virelais, Balladen und Rondeaux von Machaut sowie datierbaren Kantilenensätzen seiner Zeitgenossen und direkten Nachfolger*, Diss. Hamburg 1957 (ungedr.), S. 164—205.
73 *„Amis tout dous vis"*, hrsg. von Fr. Kammerer, *Die Musikstücke des Prager Kodex XI E 9*, Brünn 1931, S. 145—150; *„De ce que fol pense"*, hrsg. von Johannes Wolf, *Handbuch der Notationskunde*, Bd. 1, Leipzig 1913, S. 354—360.
74 Hrsg. von U. Günther, *Zehn datierbare Kompositionen der ars nova*, S. 6/7.
75 Ebendort, S. 8/9.
76 Ebendort, S. 10/11.
77 Hrsg. von W. Apel, *French Secular Music of the Late Fourteenth Century*, S. 90/91.

nyme *„Iour a iour la vie“* [78] verlaufen durchgehend in der *prolatio minor*, bringen aber mehrfach Taktwechsel vom *tempus perfectum* zum *tempus imperfectum*. Da diese Wechsel jedoch stets in allen drei Stimmen gleichzeitig eintreten, kommt es nicht zu rhythmischen Komplikationen. Während die Taktwechsel in diesen beiden Werken durch Mensurzeichen oder Rotschreibung angekündigt werden, ergeben sie sich bei *„Fuiies de moy“* nur aus der Motivbildung. Die Edition Kammerers [79] gibt zwar durchgehend das *tempus imperfectum* an, aber in den Takten 14—19 und 50 bis 55 wäre eine dreizeitige Gliederung musikalisch überzeugender.

Das rhythmisch interessanteste der 10 Werke ist das anonyme Rondeau *„Quiconques veut“* [80]. Die Breven sind hier stets perfekt und legen eine einheitliche Übertragung im 3/4-Takt nahe. Diese würde aber mehrfach dem motivischen Aufbau der Komposition widersprechen, vor allem in jenen Partien, die ausschließlich in kleinen Notenwerten verlaufen. In den Takten 24—36 und 40—42 (die Taktzählung der Edition folgt dem Contratenor) liegt zum Beispiel in allen Stimmen eine imperfekte Gruppierung zugrunde, denn nur so wird die rhythmische Sequenz im Contratenor deutlich, nur so fallen die Motivschlüsse und damit der zweifellos akzentuierte Endakkord des Stückes auf die erste Zählzeit eines Taktes. An anderen Stellen sind die Übergänge zum *tempus imperfectum* weniger auffällig, weil sie nicht in allen Stimmen gleichzeitig eintreten. Meist lassen Motivsequenzierungen das vom Komponisten Beabsichtigte erkennen, so etwa ab Takt 3 im Triplum und ab Takt 5 im Cantus, wo der Triplumrhythmus imitiert wird. Im Takt 10 beginnt im Cantus ein Motiv, das 7 Semibreviswerte umfaßt und ohne Taktwechsel nicht darstellbar ist, da es anschließend sequenzartig wiederholt wird. Hier ist die Auflösung des metrischen Gleichmaßes schon wesentlich weiter fortgeschritten als bei Machaut. Aber die Stimmen werden immer noch durch das einheitliche Pulsieren der Minimen und Semibreven zusammengehalten.

Das ist weitgehend auch bei *„Mersi ou mort“* [81] der Fall. In dieser Ballade wird die Triolenbewegung der Minimen nur in den Takten 45 und 47 des Triplums durch jeweils vier Semiminimen unterbrochen. Eine einheitliche *tempus*-Gruppierung entspricht auch in diesem Werk nicht überall dem Duktus der Stimmen. In den Takten 20, 21, 40 und 47 ist ganz eindeutig eine dreizeitige Gliederung beabsichtigt und daher auch in der Übertragung ein Taktwechsel verzeichnet worden.

Zu den ersten komplizierten Stücken dürfte jene Ballade gehören, die Philipp von Caserta zu Ehren des Schismapapstes Clemens VII. (1378—1394) schrieb [82]. Dieser Papst hielt seinen feierlichen Einzug in Avignon aber erst am 20. Juni 1379 nach einem schmählichen Rückzug aus Italien [83]. Vor diesem Zeitpunkt kann das Werk kaum entstanden sein, zumal das Wort *„sisme“* (= Schisma) im Text bereits vorkommt. In den 1380er Jahren scheint sich der neue Stil dann schnell und weit verbreitet zu haben. Allerdings sind auch in jenem Jahrzehnt noch mehrere Werke

[78] Hrsg. von U. Günther, ebendort, S. 5.
[79] A. a. O., S. 134—137.
[80] Hrsg. von U. Günther, ebendort, S. 14/15.
[81] Hrsg. von U. Günther, ebendort, S. 12/13.
[82] Hrsg. von U. Günther, ebendort, S. 24—26.
[83] Noël Valois, *La France et le grand Schisme d'occident*, Paris 1896, Bd. 1, S. 176.

ohne Semiminimen und Konfliktrhythmen geschrieben worden[84]. Diese Liedsätze geben sich durch stärkeren Gebrauch von Synkopen und Taktwechseln aber dennoch deutlich komplizierter als jene Machauts und seiner Zeitgenossen. Man kann sie sehr wohl einer *ars subtilior* zuordnen.

Das Manuskript Chantilly kann wegen einer Ballade, die Mathieu de Castelbon (1391—1398) gewidmet ist[85], nicht vor Mitte der 1390er Jahre entstanden sein. Es enthält nur noch wenige *ars nova*-Kompositionen, aber viele Werke des subtileren Stils, die in Foix und Aragon, teils aber auch in Avignon, Riom und bei Paris aufgeführt worden sind[86]. Den Höhepunkt der Entwicklung bringt aber erst der etwas spätere Codex Modena (*Mod*)[87]. Das nur dort überlieferte *„Sumite karissimi"* des Magister Zacharias[88] hat Apel mit Recht als das komplizierteste Werk *„in the entire history of music"* bezeichnet[89]. Schlichte Kompositionen sind in *Mod* nur noch vereinzelt und meist anonym aufgenommen worden. Die wenigen notationsmäßig einfachen Werke dieser Quelle können keinesfalls als Beweis dafür angeführt werden, daß bereits gegen 1390 ein unkomplizierter Stil vorbildlich wurde, wie Apel meint[90]. Es gibt viele Fakten, die darauf hindeuten, *„daß der spätfranzösische Expressivstil mindestens bis 1400 maßgebend war"*[91]. Dies gilt für Frankreich, in Italien jedoch nur für gewisse französisch beeinflußte Kulturzentren. Francesco Landini, der noch bis in die 1390er Jahre tätig war, wurde von der neuen Stilrichtung offensichtlich nicht berührt. Johannes Ciconia hat sich von ihr nur zeitweilig beeinflussen lassen. Zwei seiner Werke, bezeichnenderweise fast die einzigen mit französischem Text[92], sind Musterbeispiele der *ars subtilior.* Bevorzugt hat er aber den italienischen Stil.

Daß der Gegensatz zwischen französischer und italienischer Musizierweise auch im frühen 15. Jahrhundert noch lebhaft empfunden wurde, läßt sich belegen. Prosdocimus de Beldemandis berichtet in seinem Traktat von 1412, daß viele Italiener die eigene Kunst vernachlässigten und die französische gebrauchten, *„putantes propriam esse deffectuosam et galicam pulcriorem, perfectiorem et subtiliorem existere"*[93]. Er selbst bezeichnet die französische Musik jedoch als *„ars obscurior"*, die italienische dagegen als *„clarior ..., ergo et pulcrior et laudabilior"*. Diese heftigen Schmähungen müssen wohl als Hinweis darauf gewertet werden, daß man den subtileren Stil auch gegen 1410 noch eifrig gepflegt hat, er aber zumindest in einigen Gebieten als fremdartig empfunden worden ist.

Eine der französisch orientierten Städte war Mailand, wo der Hauptmeister aus *Mod*, Matheus de Perusio, bis 1416 als Sänger gewirkt hat[94]. In seinem Schaffen

---

84 Vgl. U. Günther, MD XV, 43—48.
85 *„Se Alixandre et Hector"* (*Ch* f. 30) mit dem Refrain *„Ffoyx et bearn, Castelbon et Novalles"*, hrsg. von W. Apel, *French Secular Music of the Late Fourteenth Century*, S. 73/74.
86 MD XVII, 1963, wird einen Artikel über *Die Musiker des duc de Berry* enthalten, der Korrekturen zu meinem Aufsatz über *Datierbare Balladen des späten 14. Jahrhunderts* bringt.
87 Bibl. Estense M. 5. 24 (olim lat. 568).
88 Hrsg. von J. Wolf, *Geschichte der Mensural-Notation von 1250—1460*, Leipzig 1904, Bd. II und III, Nr. LXX.
89 W. Apel, *The Notation of Polyphonic Music 900—1600*, Cambridge/Mass. 1942, 4. Auflage, S. 431/432.
90 *French Secular Music of the Late Fourteenth Century*, S. 10 und 14.
91 Vgl. Heinrich Besseler, *Hat Matheus de Perusio Epoche gemacht?*, Die Musikforschung VIII, 1955, S. 19 ff., insbesondere S. 21. Hier werden gutbegründete Einwände gegen Apels Ansichten vorgebracht.
92 Vgl. Suzanne Clercx, *Johannes Ciconia*, Bd. II, S. 78—84 (*„Sus une fontayne"*) und Richard Hoppin, Rezension, The Musical Quarterly XLVII, 1961, S. 419/420 (*„Le ray au soleyl"*).
93 CS III, S. 233.
94 Vgl. Gilbert Reaney, Stichwort *Matteo da Perugia*, MGG 8, Sp. 1793.

überwiegen deutlich die komplizierten Werke. Daneben gibt es mehrere Stücke Perusios, die in jener von Anonymus X erwähnten, augmentierten Notation aufgezeichnet wurden und daher weniger schwierig aussehen als sie sind. Stücke dieser Art, die meist in einem unbezeichneten *tempus perfectum diminutum* beginnen und bei Rotschreibung zur Hemiolenbewegung überwechseln, gibt es in *Ch* schon in beträchtlicher Zahl[95]. Dieser Kompositionstyp ist keineswegs so jung, wie man nach Apels Darstellung[96] annehmen könnte. Als Unterscheidungsmerkmal verschiedener Stilphasen ist er daher ungeeignet.

Wie bei Perusio, so kann man auch bei Cordier annehmen, daß er den subtileren Stil noch im frühen 15. Jahrhundert gepflegt hat. Gilbert Reaney sieht gerade in Cordier *„one of the leading composers in this attempt to be subtle at all costs, though he also cultivated a new simple style“* [97]. Im Gegensatz zu Erna Dannemann glaubt Reaney, daß dieser Komponist *„was probably affected simultaneously by both trends“*. Auch von Lebertoul[98], Velut[99] und Malbecque[100] gibt es rhythmisch schwierige neben einfachen Werken. In den ältesten Faszikeln der Handschrift Oxford, Bodl. Can. misc. 213 überwiegen zwar schon die kleinen Rondeaux mit syllabischem Textvortrag und klar gegliederter, oft symmetrischer Melodik [101], aber die Ausläufer der *ars subtilior* reichen sicherlich noch bis zum frühen Dufay. Seine *Missa Sancti Jacobi*[102] enthält Abschnitte, die einem *„subtilis cantor“* alle Ehre gemacht hätten.

Nicht in sämtlichen Werken, die gegen Ende des 14. Jahrhunderts in Frankreich entstanden sind, werden die rhythmischen Komplikationen bis zum Äußersten gesteigert. Gattungsbedingte Unterschiede in der rhythmischen Behandlung waren schon im Schaffen Machauts vorhanden und sind auch in der Folgezeit deutlich erkennbar[103]. Gewagte Experimente einer *ars subtilissima* gab es nur bei den Liedsätzen. Die traditionsbelastetere Form der Motette blieb rhythmisch konservativer. Dies gilt auch für die Messe, vor allem für die wortreichen Gloria- und Credovertonungen. Geistliche Texte wurden meist schlichter gesetzt als weltliche.

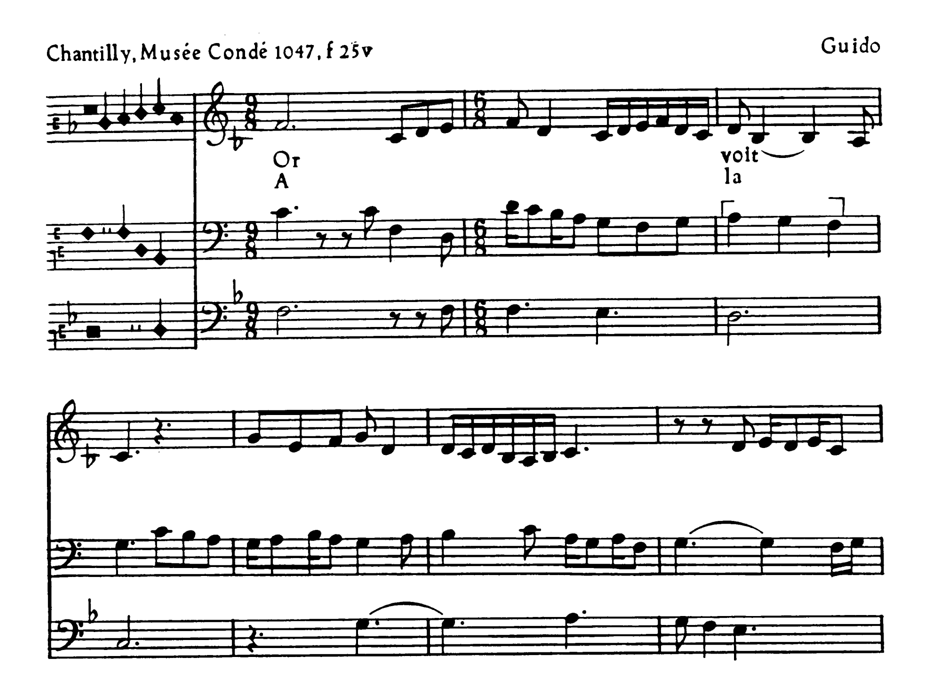
Die Zahl einfacher Werke aus dem Ende des 14. Jahrhunderts ist aber nur gering und berechtigt uns keinesfalls, schon gegen 1390 einen allgemeinen Stilwandel zu schlichterer Schreibweise anzunehmen. Sie beweist nur, daß die musikalische Entwicklung mehrgleisig verlief, wie offensichtlich ja auch in der *ars nova*. Hier sei nur daran erinnert, daß noch Machaut im *Remede de Fortune* von *„musiciens . . . plus sciens en la viez et nouvel forge“* [104] spricht. Kurt von Fischer hat erst kürzlich darauf hingewiesen, daß *„der Wechsel von alt und neu niemals bloß linear zu fassen“* sei und *„das Zurückgebliebene sich im Laufe der Geschichte als das Fortschrittlichere“* erweisen könne[105]. Beide Feststellungen treffen auf die Zeit der *ars subtilior* zu.

---

95 Vgl. U. Günther, AfMw 17, 1960, S. 294/295.
96 *French Secular Music of the Late Fourteenth Century*, S. 14.
97 Vgl. *Early Fifteenth Century Music*, I, CMM 11, 1955, S. I/II.
98 Vgl. *„Au pain faitich“*, hrsg. von G. Reaney, *Early Fifteenth Century Music*, II, CMM 11, 1959, S. 45—47.
99 Vgl. *„Laissiés ester vostres chans“*, ebendort, S. 122—124.
100 Vgl. *„Quant de la belle me parti“*, ebendort, S. 98/99.
101 Vgl. Heinrich Besseler, Stichwort *Ballade*, MGG 1, Sp. 1125.
102 Hrsg. von Heinrich Besseler, *Guglielmi Dufay, Opera omnia*, Bd. II, CMM 1, Rom 1960, S. 17—44.
103 Vgl. U. Günther, *The 14th-Century Motet and its Development*, MD XII, 1958, S. 34 ff.
104 Ernest Hoepffner, *Oeuvres de Guillaume de Machaut*, Bd. II, S. 146/147.
105 *Der Begriff des „Neuen“ in der Musik von der Ars nova bis zur Gegenwart*, I. M. S. Congress Report, New York 1961, S. 185.

Sie dürfte sich in etwa mit dem Schisma decken, mit jener hektischen Epoche von 1378—1417, als sich zwei Päpste mehr um weltliche Macht als um geistlichen Einfluß stritten und der offenbarwerdende Verfall der kirchlichen Ordnung tiefgreifende religiöse Erneuerungsbestrebungen ins Leben rief, als das Wiederaufflammen des englisch-französischen Krieges und die Angst vor der Pest die Menschheit in Unruhe versetzten. Es war eine Zeit, in der religiöse und politische Werte problematisch wurden, eine Zeit äußerster Spannungen, die das intellektuelle l'art pour l'art begünstigte und klassisch-ausgewogen wirkende Kompositionen nur selten entstehen ließ. Kompositionen schlichteren Stils spielten damals eine untergeordnete Rolle, jedenfalls in Frankreich, aber auch in gewissen Bezirken Italiens. Vielleicht läßt sich die posthum zunehmende Verbreitung der Werke Ciconias sogar dadurch erklären, daß der schlichtere Stil erst nach seinem Tode mehr Anerkennung erlangte.

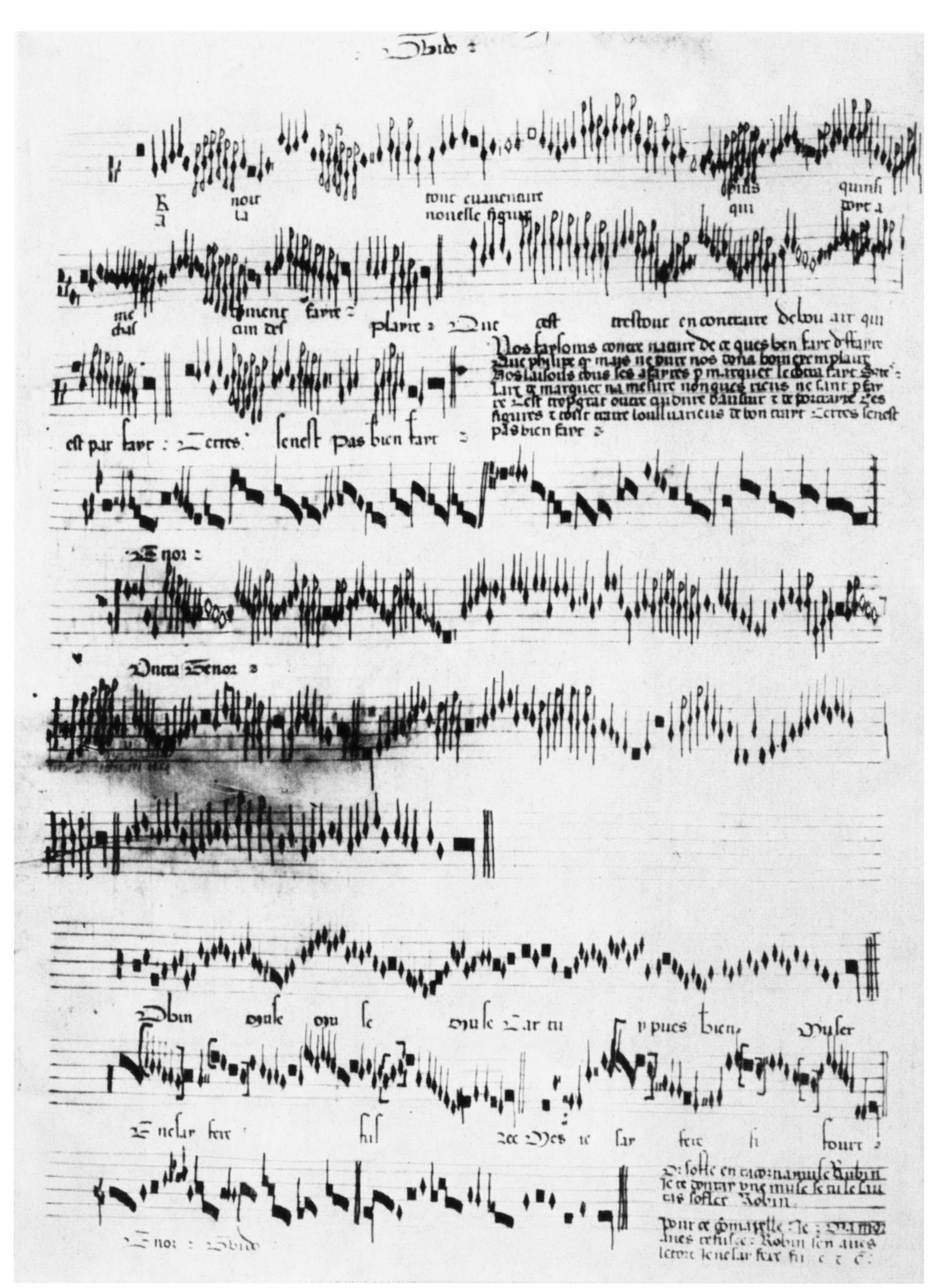
Man sollte sich bei der Darstellung der musikalischen Entwicklung jener Zeit wohl vor einer allzu starren Abgrenzung und einspurigen Schematisierung hüten. Der oft bizarre Stil der *ars subtilior* darf aber sicherlich als adäquater Ausdruck der religiösen und politischen Wirren des Schismas angesehen werden. Sein Auftreten beendete die *ars nova*.




tout en a - ven - - tu - - re:
no - - uel - - le fi - - gu - - re
Puis
qui
qu'[a]in-
doyt
si
a


me
chas - - - - - - - - - cun
con - -
1.
2.
vient fay - re
des - - - - -
play - - - re
Que c'est tres - tout
en con - - trai - re


de bon art
qui est par - - - - fayt:
Cer - - - tes se n'est
pas bien fayt.



Chantilly, Musée Condé, Ms. 1047, fol. 25 v: Or voit tout en aventure.

Zu Ursula Günther: Das Ende der ars nova.